

- Крейд В.* Что такое парижская нота // Слово. Word. 2004. № 43–44.
- Миллер Л.* О связи поэзии А. Штейгера с творчеством Г. Иванова // Вопр. лит. 1999. № 2.
- Налегач Н. В.* Поэтический диалог А. Штейгера с И. Анненским в итоговой книге «2 x 2 = 4. Стихи 1926–1939» // Вестн. Новгород. гос. ун-та. Сер. Филология. 2010. № 56.
- Струве Г.* Русская литература в изгнании : опыт исторического обзора зарубежной литературы. Париж ; М., 1996.
- Терапиано Ю.* Встречи 1926–1971. М., 2002.
- Штейгер А.* «Я стремлюсь в Париж...» : (Из писем и дневниковых записей) / публ. и примеч. Л. Мнухина // Рус. мысль. Париж, 1998. № 4248.
- Штейгер А.* 2 x 2 = 4. Стихи 1926–1939 / библиогр. заметка А. Головиной ; предисл. Ю. Иваска. N. Y., 1982.
- Штейгер А.* Мертвое «да» : стихотворения, проза, воспоминания, письма. Рудня ; Смоленск, 2009.

УДК 821.161.1 Нагибин-312.6

Н. В. Налегач

## ОБРАЗ ИННОКЕНТИЯ АННЕНСКОГО В РАССКАЗЕ Ю. НАГИБИНА «СМЕРТЬ НА ВОКЗАЛЕ»

Рассказ Ю. Нагибина «Смерть на вокзале» входит в авторский цикл «Вечные спутники» (1972–1979). Исследовавшая этот цикл Ю. А. Тарабукина отмечает, что в его центре — образ творческой личности, а сам он представляет «систему биографий». «Именно такой системой биографий выдающихся деятелей искусства представляется цикл художественной прозы Ю. Нагибина “Вечные спутники”. При этом завершенным, сформированным и признанным автором вариантом является редакция 1981 г., имеющая фиксированную композицию, строгую последовательность расположения текстов и оригинальное название» [Тарабукина]. Отмечая, что название цикла восходит к книге критических очерков Д. С. Мережковского, исследовательница подчеркивает, что их объединяет декларируемая обоими

писателями установка на субъективное изображение внутреннего мира художника, но различает жанровое и стилевое решение, коренящееся в критическом и художественном взглядах на судьбу творческой личности. Ю. А. Тарабукина в своих работах выявляет общие принципы психологических портретов, созданных в цикле, мы же обратимся к тому, как Ю. Нагибин создает образ И. Анненского.

Прижизненная критика определяла Анненского как поэта, близкого к декадентам, как «певца смерти», что, по всей вероятности, определило выбор Нагибиным момента смерти как ключа к личности этого художника; это, тем не менее, не означает, что автор согласен с указанной характеристикой. Скорее наоборот. Изображение последнего дня жизни, встреча со смертью лицом к лицу выявляют ситуацию противостояния художника этому явлению, а не завороченности им.

Композиционно рассказ подчинен логике трилистника: три сердечных приступа (один сильнее другого) в трех разных топосах (квартира, улицы Царского Села, вагон поезда) и три этапа рефлексии Анненского, обнажающей его отношения с жизнью, поэзией, окружающим миром, складывающиеся в целокупное самоопределение героя. При этом выбор осмысляемых отношений диктуется тем, в каком пространстве поэта настигает сердечная боль.

Начинается рассказ с изображения семейной драмы Анненских — скрытого от посторонних глаз взаимного отчуждения, напоминающего оценку, содержащуюся в мемуарах С. К. Маковского: «Семейная жизнь Анненского осталась для меня загадкой. Жена его, рожденная Хмара-Барщевская, была совсем странной фигурой. Казалась гораздо старше его, набеленная, жуткая, призрачная. <...> При чужих она всегда молчала; Анненский никогда не говорил с ней» [Маковский, с. 328] — и в то же время смягченную мемуарными свидетельствами В. Кривича о непрестанной заботе, которой окружила Анненского его жена. Однако в интерпретации Нагибина эта забота оборачивается еще одной гранью непонимания, подталкивающей Анненского к шагу, который он делает навстречу смерти:

И все же он не решил до конца, поедет ли на курсы. Оставил себе маленькую лазейку, но эту лазейку, сама того не желая, закрыла жена. <...>

— Ох, не надо бы тебе ехать. <...> Ты скверно выглядишь.

Давно уже между ними существовал лишь контакт привычки, утреннего чаепития, обеденного стола и семейных ритуальных жестов, лишенных при внешней сердечности какого-либо содержания. Иннокентий Федорович сперва грустно, затем твердо-равнодушно уверился, что жена то ли не посмела, то ли не захотела последовать за ним туда, где дуют черные ветры, и жестко отвергал всякие с ее стороны попытки коснуться его навсегда отделившегося существования. Жена не постигала его хрупкой и вместе выносливой сути, следовательно, не могла знать, что ему вредно, а что полезно [Нагибин, с. 333].

Изображая первый сердечный приступ, Нагибин опирается уже не на мемуары, а на лирику И. Анненского. Можно даже обнаружить текстовые сходжения в рассказе Нагибина со стихотворением «Утро»: «Приступ минул раньше, нежели жена успела накапать лекарство в рюмку. Сердце вырвалось из тенет, как птица из кулака, и обрело волю» [Нагибин, с. 327]. — «На призывы ж тех крыльев в ответ / Трепетал, замирая, птенец, / И не знал я, придет ли рассвет, / Или это уж полный конец... // О, смелее... Кошмар позади, / Его страшное царство прошло; / Вещих птиц на груди и в груди / Отшумело до завтра крыло...» [Анненский, 1990, с. 70]. С этим стихотворением рассказ Нагибина сближается не только посредством образа птицы, но и за счет мотива облегчения, миновавшего приступа, который даже будничным днем окрашивает состоянием радости преодоления.

В стихотворении это чувство победы над болезнью сглажено тем, что улыбка передана Дню, образу персонифицированной жизни, в очередной раз одержавшей пусть и невеликую, но победу над смертью. В рассказе этот мотив развернут в одну из важнейших характеристик личности Анненского — спартанство, раскрывающееся в мотивах сильной воли, целеустремленного противостояния смерти, проявляющегося в отказе от жалости к себе и невероятной работоспособности. Этот комплекс мотивов введен посредством биографически достоверной детали — раннего знания Анненского о своей смертельной болезни. Раскрывая мотив этого знания, Нагибин опять обращается к поэзии Анненского. Так, в следующем фрагменте легко узнаются мотивы и образы стихотворений «Трактир жизни», «Чаша жизни», «Ямбы»:

Он жил как все, не думая о своем ущербе, и если избегал излишеств, то не из боязни или слабости, а по здоровой уравновешенности, брезгливо отвергавшей дурман страстей, вина и никотина [Нагибин, с. 327].

В рассказе нашел отражение и тот факт, что Анненский был сторонником классического образования и не покидал гимназию и министерство ради занятий поэзией, поскольку считал трусостью уйти тогда, когда реформа образования грозит уничтожить сложившуюся педагогическую традицию, давшую России «золотой» и «серебряный» века ее культуры. Следует отметить, что и в этой детали Нагибин опирается на достоверность жизненной позиции Анненского. Так, в письме к А. В. Бородиной, написанном во второй половине августа 1900 г., Анненский задается вопросом о возможности для него оставить службу в гимназии:

Вы спросите меня: «Зачем Вы не уйдете?» О, сколько я думал об этом... Сколько я мечтал... Может быть, это было бы и не так трудно... Но знаете, как Вы думаете серьезно? Имеет ли нравственное право убежденный защитник классицизма бросить его зная в такой момент, когда оно со всех сторон окружено злыми неприятелями? Бежать не будет стыдно? И вот мое сердце, моя мысль, моя воля, весь я разрываюсь между двумя решениями. Речь не о том, что легче, от чего сердце дольше будет исходить кровью, вопрос о том, что благороднее? что менее подло? чтоб выразиться точнее, какое уж благородство в службе! [Анненский, 2007, с. 248]

У Нагибина мотив преподавания классической словесности перерастает в размышление героя о судьбе России и русского народа, определяемой той системой образования, которую Анненский старался отстоять, и одновременно выступает циклообразующей скрепой, связывающей рассказ «Смерть на вокзале» с «Царскосельским утром». Так, мысль об отказе от классического образования в России в угоду реальным училищам в сознании Анненского развивается как перспектива утраты пушкинского типа человека и художника, «до дна русского, но освобожденного от национальной косности и распущенности, равно и от узкого, алчного практицизма» [Нагибин, с. 329]. Так, в «Царскосельском утре» изображен лицеист Пушкин,

воспринимающий мир сквозь призму древнегреческой поэзии и идеала гармонии. Приснившийся ему вещий сон предопределил не только его путь, но и откликнулся в творческих судьбах Тютчева и Анненского. Не случайно рассказ о Тютчеве назван сном, а Анненский сопоставляет свою судьбу и судьбу России с судьбами этих двух поэтов.

Мотив судьбы перерастает в мотив самоопределения Анненского в поле современной ему культуры. Нагибин, следуя поэтике изображаемого автора, сочетает образ вещной детали (порядком заношенный вицмундир) с переломом в жизни Анненского (его прошение об отставке) и надеждами на будущее, которые тоже опираются на биографически достоверные детали: сотрудничество с журналом «Аполлон», публикация всего переведенного Еврипида, желание быть собственно поэтом, подготовка к печати «Кипарисового ларца», привлечение к его изданию сына. Примечателен и другой авторский прием в изображении поэта, опирающийся, по всей вероятности, на диалогический принцип отношений с культурной традицией, объясненный самим Анненским в «Книгах отражений». Так, Анненский в рассказе Нагибина с удовольствием играет цитатами, комментируя тем самым связь собственных стихотворений с поэтической традицией, например, в случае смычки пушкинской «Телеги жизни» и собственного «Опять в дороге».

Это сравнение повернуло сюжет рассказа в сторону рефлексии о собственном творчестве. Показательно, что первым стихотворением, которое оказалось в центре внимания героя, стало стихотворение «Старые эстонки» с ключевым для них мотивом совести, подспудно уже осознанным как одно из главных свойств характера Анненского (можно вспомнить фрагмент его размышлений об отставке как дезертирстве в ситуации нападков на классическое образование). Мотив больной совести сливается с мотивом сердечной боли, порождая мотив обреченности, заданный самим заглавием рассказа.

Погружение в мир Анненского при создании его образа основано у Нагибина на сочетании тем, мотивов и приемов его лирики, которые проникают как во внутреннюю речь героя, так и в описание окружающих поэта деталей предметного и пейзажного ряда. Так, описание приступа разворачивается как изменение отношений героя с «вещным миром»:

Когда приступ брал в тиски, привычная обстановка смещалась, отступала, становилась чужой, холодной, почти враждебной. Возвращение дружественной сути окружающих вещей было знаком отступления болезни [Нагибин, с. 331].

При этом на первый план выходит конкретизация предметного мира его рабочего кабинета, в изображении которого соединяются детали, почерпнутые из мемуаров об Анненском и его собственной лирики. Например, ученическая копия «Прощания Гектора с Андромахой» напоминает об идеале Женственного, воплотившемся в стихотворении «Другому»: «Мой лучший сон — за тканью Андромаха» [Анненский, 1990, с. 144], а поблескивающие стеклом книжные шкафы в сочетании с образом темных углов отсылают к стихотворению о состоянии вдохновения «Зимние лилии»: «Из углов и с книжных полок / Сквозь ее тяжелый полог / Сумрак розовый струится» [Там же, с. 74]. Тема творчества в ее неразрывной связи с темой смерти становится основой изображения души Анненского в рассказе Нагибина. Соседство этих тем порождает мотив преодоления творчеством страха смерти и понимание творчества как источника силы в противостоянии всему мертвящему. В таком композиционном решении тоже видится глубокое понимание Нагибиным эстетической позиции Анненского, одним из характерных проявлений которой становится финал стихотворения в прозе «Сентиментальное воспоминание»:

И в чем тайна красоты, в чем тайна и обаяние искусства: в сознательной ли, вдохновенной победе над мукой, или в бессознательной тоске человеческого духа, который не видит выхода из круга пошлости, убожества или недомыслия и трагически осужден казаться самодовольным или безнадежно фальшивым [Там же, с. 217].

Описание внешности Анненского опирается на его портреты и фотографии, но и здесь акцент перенесен на изменение облика под влиянием приступа, позволяющее Нагибину усилить развитие мотива силы духа, которое на языке героя именуется спартанством. Оно-то вернее установившегося отчуждения от жены, мешающего принять ее заботу, заставляет героя отправиться на лекцию:

Наверное, лучше остаться дома. Но это не по-спартански. Если он и успел кое-что сделать, ну хотя бы перевести всего Еврипида, при своем слабом здоровье, негодном сердце, истрепанных нервах, так только потому, что не давал себе спуска, не считался с приступами боли, головокружениями, опустошающими схватками физического и душевного бессилия. Он надевал доспехи и, клонясь под их тяжестью, выходил на ристалище, на бой, жестокий, беспощадный и заранее проигранный. Впрочем, сам бой уже был выигрышем. К тому же он никогда не признавал себя побежденным [Нагибин, с. 332].

Смена пространства квартиры на уличное, обусловленная развитием сюжета, тем не менее не изменяет нагибинского композиционного решения, способствующего раскрытию образа Анненского. Как и в доме, Анненский сначала изображается в его отношении с предметным (теперь пейзажным) миром, а затем появляется взгляд извне. В квартире это был взгляд жены, на улице — чья-то фраза, донесшаяся из толпы. И снова внешний взгляд усиливает мотив муки, скрытой под внешней маской благополучия. В сцене с женой обнажению муки служила тема обиды куклы, возникшая из его стихотворения «То было на Валлен-Коски», здесь же «душа вскипает» из-за того, что самое главное в нем люди не видят, ценя то, чем он сам пренебрегает. Так, главной сутью своего «я» Анненский видит поэзию, а остальные почитают в нем бывшего директора гимназии и министерского чиновника.

Развитие этой коллизии усиливает уже намеченный в отношениях с женой мотив одиночества, который теперь переходит из русла личных отношений в контекст противостояния поэта и толпы. Самоопределяясь в этом противостоянии, Анненский ощущает себя наследником Тютчева, все еще не оцененного обывателем, уже готовым хвалебно превозносить поэзию Пушкина, Лермонтова, Державина и др.

Ах, господа, господа, как же удивитесь вы, когда поздно или рано узнаете, что никто — каламбур Ник. Т-о! — иной как ваш тихий царскосельский сосед поднял кубок, небрежно оброненный великим Тютчевым, и наполнил молодым вином. В поэзии русской звенели и звенят, пусть на новый лад, лишь кубки Пушкина и Лермонтова да некрасовская кружка, а тютчевский фиал забыт. Впрочем, разве

умели вы ценить Тютчева при жизни, разве отдали посмертно Богу Богово? [Нагибин, с. 335]

Здесь возникает несколько ассоциативных ходов. Так, фраза о поднятом кубке отсылает не только к тютчевскому образу громокопящего кубка, но и к высказыванию О. Мандельштама из статьи «Утро акмеизма»: «Акмеисты с благоговением поднимают таинственный тютчевский камень и кладут его в основу своего здания» [Мандельштам, с. 143]. Показательно, что в начале 1970-х гг., когда был написан рассказ Нагибина, Мандельштам по целому ряду причин не был широко известным поэтом, а интерес к его стихам, как и к лирике Анненского, был присущ лишь тонким ценителям и знатокам поэзии. Более того, Мандельштам, примыкая к кругу акмеистов, выступил продолжателем не только поэзии Тютчева, но и Анненского, разделив призыв Н. Гумилёва «...написать имя Анненского как нашего “Завтра”» [Гумилёв, 1990, с. 100]. Таким образом Нагибин усиливает звучание мотива недооцененности и неявного развития одной из ключевых ветвей русской поэзии. На этот же мотив играет и скрытое в этом фрагменте высказывание А. Ахматовой из интервью Е. Осетрову о том, что Анненский должен встать в один ряд с Тютчевым: «Убеждена, что Анненский должен занять в нашей поэзии такое же почетное место, как Баратынский, Тютчев, Фет» [Ахматова, 1965, с. 186].

Кроме того, символика *фиала — чаши — кубка* многогранно представлена в творчестве Анненского и раскрывается в разных мотивно-тематических комплексах, связывая между собой представления поэта о любви, творчестве, судьбе, времени, жизни, душе, что способствует реализации ключевого приема, использованного Нагибиным в создании образа Анненского, — внутренняя речь героя максимально насыщена мотивами и образами его лирики. Наконец, это размышление Анненского о Тютчеве выполняет роль циклообразующей скрепы, отсылая к рассказу «Сон о Тютчеве»:

Среди миров, в мерцании светил  
Одной Звезды я повторяю имя, —

сладко сказалось в сердце.

Нет, и для этих стихов еще не настало время. Их скажут потом, лет через пятьдесят. Надо что-то оставить будущим поэтам, чтоб новыми голосами понесли в мир его слово.



И если мне сомненье тяжело,

Я у Нее одной молю ответа...

— Стоп! — пусть, пусть все это скажет в свой час другой во  
утоление собственной боли [Нагибин, с. 231].

В этом отрывке одно из самых завораживающих стихотворений Анненского «предсказано» и «подарено» ему Тютчевым. Более того, этот мотив рождающегося, ускользающего и предназначенного другому поэту стиха опирается на стихотворение И. Анненского «Мой стих», в котором вдохновение оборачивается *встречей/невстречей* со стихом, который может оказаться «моим» или, ускользнув до поры, оставаться «ничьим», чтобы в будущем обрести своего поэта. Позже этот смысл воплотится у Мандельштама в образе «блаженного наследства».

Тем самым, Нагибин, изображая Анненского, выстраивает определенную линию поэтической преемственности, протянувшуюся от Тютчева через Анненского к акмеистам (в финале рассказа появится образ юной Анны Андреевны Горенко, еще не успевшей стать поэтом Ахматовой, но уже пророчески почувствовавшей в сердце боль утраты при взгляде на зашторенные окна квартиры Анненского). Благодаря этому мотив одиночества поэта разрешается в обретение им поэтических наследников, что и становится реализацией пушкинской формулы поэтического бессмертия: «Нет, весь я не умру — душа в заветной лире / Мой прах переживет и тленья убежит — / И славен буду я, доколь в подлунном мире / Жив будет хоть один пиит» [Пушкин, с. 424].

Реализация мотива поэтического бессмертия по созвучию актуализирует мотив поэтической славы. Размышляя о тайне тютчевского отношения к стихам, Анненский формулирует свое отношение к поэзии как силе, преодолевающей одиночество:

Что же такое стихи, как не мостки, переброшенные к другим людям? Разве смысл поэзии не в том, чтобы разорвать тенета одиночества, безмолвия, разъединяющего людские души? Поэзия — это кратчайший путь к человеку... [Нагибин, с. 336].

В этом определении кроется разгадка тютчевского равнодушия к славе — у него были чуткие, понимающие читатели, а в широкой славе он не нуждался. Это осознание тайны Тютчева заостряет мотив одиночества Анненского — у него в рассказе Нагибина читателей нет. Эта ситуация усугубляется описанием нескольких встреч с царскосельцами, которые могли бы стать его читателями, но не стали, хотя герой представляет, какие его стихи могли бы понравиться случайно встреченным им Эрасту Павловичу и о. Иллариону.

Тем не менее, глухота окружающих по контрасту усиливает самоопределение Анненского как поэта. И здесь снова мы видим несовпадение кругозоров героя и автора. Одиночество героя кажется неизбывным:

Я ваш последний царскосельский лебедь. Не станет меня, и Царское Село, отечество Пушкина и всей его плеяды, приют Карамзина, Жуковского, дивная раковина, где вызревал жемчуг русской поэзии, станет просто мещанским городишком под боком дряхлеющих садов, забывающих собственную легенду [Нагибин, с. 339].

Однако Нагибин во внутреннюю речь Анненского помещает образ Н. Гумилёва из его стихотворения «Памяти Анненского»: «Был Иннокентий Анненский последним / Из царскосельских лебедей» [Гумилёв, 2000, с. 321]. Тем самым, в кругозоре автора непризнанность поэта при жизни разрешается в поэтическую преемственность, а одиночество — в понимание его дара следующим поколением поэтов.

Портрет Анненского в третьей пространственной «рамe» — в вагоне поезда — подчинен той же композиционной логике, что и два предыдущих (в комнате и среди царскосельских улиц). Отношение Анненского к поезду и железнодорожной поездке раскрывается через ряд образов, которые легко обнаруживаются в «Трилистнике вагонном». Однако теперь образы попутчиков приобретают все более нереальный характер. Так, в толпе типичных «нечитателей» Анненского в качестве главного лица выделяется старуха, которая постепенно наделяется чертами Смерти. Эта ассоциация усиливается тем, что навязчивое притягивание внимания героя к ней совпадает с третьим приступом:

Бывшая красавица, блиставшая при дворе Николая Первого, где она соперничала с Наталией Николаевной Пушкиной, или бывшая артистка императорских театров, знавшая славу и поклонение, — подобными призраками кишело Царское Село. Столь же не узнанная, как и сам Иннокентий Федорович, но куда смелее претендующая на узнавание, она тщится пробудить в окружающих память, догадку о себе прежней, не униженной старостью и нищетой, — да нет, тут что-то другое, совсем другое... От нее веет могильным холодом. Хорошо бы она сошла... Анненский отвернулся, уперся взглядом в красную, истоптанную ковровую дорожку и понял, что холод, источаемый старухой, проник к нему внутрь [Нагибин, с. 340].

И чем дальше, тем больше старуха начинает приобретать черты Смерти, подчиняясь еще одному характерному поэтическому приему Анненского, когда персонифицированное явление Смерти, Страха, Сна и др. наделяется будничными жестами, которые, как правило, производят люди под влиянием этих сил («На консультации вчера здесь Смерть была / И дверь после себя оставила открытой» [Анненский, 1990, с. 56], «И с поясным поклоном Страх / Нам свечи раздает» [Там же, с. 105] и т. п.).

Композиционно появление в рассказе Смерти как старухи в толпе «нечитателей» сближается с законами античной трагедии рока: автор и зрители уже знают, что явившийся вестник принес роковую для героя весть, а сам герой еще тешит себя прямо противоположной надеждой. Помимо нагнетаемого Нагибиным драматизма развязки, ожидаемой читателем уже с самого заглавия рассказа, здесь достигается и особенный смысловой поворот в раскрытии мотива самоопределения поэта. Соседство с нечитателями вновь заставляет его задуматься о своем месте в современной литературе. И подобно тому, как это уже происходило прежде, этот виток рефлексии вновь отталкивается от псевдонима Никто, только теперь он поворачивается новой гранью:

Моя вина не в дурацком псевдониме, не в скромности, в другом, куда более важном — я не столь Никто, сколько Ничей. В литературе правят банды, как на Корсике [Нагибин, с. 342].

Отказ от того, чтобы примкнуть к одной из литературных групп, привел к тому, что и в искусстве он остался не менее одинок и не понят, чем в пространстве дома и городка, в котором жил. Однако этот отказ привел его к постижению самостоянья на поэтической арене, к обретению собственного уникального поэтического голоса, тихого, но зовущего в литературу «грядущих горлопанов».

Я не сумел быть громким, назойливым и бесстрашным. Мне помешало слабое сердце, служба, врожденная деликатность, сродни чистоплюйству. Но я приветствую грядущих горлопанов. Они заглянут в мои бедные книги и звучными, наглыми голосами сотрясут и опрокинут карточные домики сегодняшних небожителей, вышивальщиков по туману [Нагибин, с. 342].

Образ «грядущих горлопанов» ассоциируется с футуристами и за счет интонационной метафоры, и посредством скрытой отсылки к мнению Ахматовой о том, что Анненский шел по стольким дорогам, что проторил пути не только для акмеистов, но и для Маяковского, Хлебникова и Пастернака [Ахматова, 2001, с. 149].

Тем не менее, надежда на то, что его голос, его интонации прораствут в других поэтических мирах (у Анненского эта тема последовательно развивается в стихотворении в прозе «Мысли-иглы»), не отменяет острой потребности поэта в живом диалоге: «Все это не то. Я хочу быть услышанным здесь, сейчас, сегодня. Словом своим хочу связаться живой с живыми» [Нагибин, с. 343]. И на этом витке мы вновь видим обращение к псевдониму Никто, тайна которого раскрывается через гомеровскую цитату об Одиссее, остроумно отвечающем Полифему. Но если именование Никто спасло Одиссея от смерти, то Анненского этот же псевдоним обрек на смерть. Ирония, с которой обыгрывается гомеровская цитата, переходит и в авторскую оценку произошедшего с Анненским: его проглядели современники именно потому, что он был подлинным поэтом, и потому, подобно Еврипиду и Шекспиру (сравнение с ними приведено в тексте рассказа), он оказался обречен на глухое непонимание.

Эта ирония перенесена и на сцену смерти в окружении «нечитателей», она окрасит искреннюю скорбь курсисток, убежденных, что читают и переписывают стихи Анненского, в то время как речь идет о произведениях Апухтина и П. Вейнберга. Иронично прозвучит

«здесь и сейчас» реплика нахмурившегося Блока, реплика, которая несколько мгновений назад могла бы связать «живого с живым», но, произнесенная после смерти Анненского, стала лишь началом его посмертной известности. Намеком на посмертную славу становится появившийся в финале образ Анны Андреевны Горенко.

Финальные строки, расположенные как нерифмованные стихи, собирают воедино образ Анненского как любимого педагога, талантливого, но не замеченного при жизни поэта, которого еще долго после смерти будут почитать поэты, а не многочисленные читатели:

Плакали курсистки.

Хмурились поэты.

Народ безмолвствовал [Нагибин, с. 345].

Завершающая рассказ пушкинская раскавыченная, но хрестоматийно известная цитата иронически сталкивается с другой, ожидаемой, но не произнесенной, из его «Я памятник себе воздвиг...»: «И долго буду тем любезен я народу...» Отсутствие этой ожидаемой цитаты усиливает мотив глухоты читателя к творчеству Анненского и его обреченность на долгое забвение, хотя и подчеркивает подлинность его поэтического дара.

Подводя итог, можно отметить, что рассказ Нагибина строится на сочетании внешних биографических деталей, почерпнутых из мемуарных источников, с их психологизированным изображением, опирающимся на лирику Анненского. Эффект убедительности и правдоподобия внутренней речи поэта достигается за счет того, что она обильно соткана из образов и мотивов его лирики, представляя собой целостную художественную интерпретацию его образа. Тем самым, перед нами оказывается *диалогизированный тип* художественного портрета, когда один художник пытается изобразить духовный облик другого посредством прочтения его произведений, которое не противоречило бы отобранному деталям внешнего биографического пути. Если говорить об основных свойствах созданного Нагибиным образа Анненского, то среди них окажутся такие черты, как спартанство, то есть установка на преодоление как основа творческой личности, совесть, чувство долга и одиночество не только в толпе, но и в среде поэтов-современников. Важную роль в раскрытии внутреннего

мира Анненского приобретает многогранная интерпретация псевдонима *Ник. Т-о*, который выполняет в рассказе функцию смыслового стержня личности поэта.

---

*Анненский И. Ф.* Стихотворения и трагедии / вступ. ст., сост., подгот. текста, примеч. А. В. Фёдорова. Л., 1990.

*Анненский И. Ф.* Письма : в 2 т. / сост., предисл., коммент. и указатели А. И. Червякова. СПб., 2007. Т. 1.

*Ахматова А.* Трагедия Иннокентия Анненского // Ахматова А. Собр. соч. : в 6 т. М., 2001. Т. 5. С. 149–150.

*Ахматова А.* «Грядущее, созревшее в прошедшем» (беседа с Анной Ахматовой) : интервью А. Ахматовой, данное Е. Осетрову // Вопр. лит. 1965. № 4. С. 183–189.

*Богатко И.* Юрий Нагибин : Литературный портрет. М., 1980.

*Гумилёв Н. С.* Письма о русской поэзии. М., 1990.

*Гумилёв Н.* Собрание сочинений : в 3 т. М., 2000. Т. 1.

*Кривич В. (В. И. Анненский).* Об Иннокентии Анненском : Страницы и строки воспоминаний сына // Иннокентий Анненский глазами современников. СПб., 2011. С. 85–139.

*Маковский М. К.* Портреты современников <фрагменты> // Иннокентий Анненский глазами современников. СПб., 2011. С. 319–353.

*Мандельштам О.* Утро акмеизма // Мандельштам О. Э. Соч. : в 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 141–145.

*Нагибин Ю.* Сочинения : в 7 т. М., 1990. Т. 7.

*Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений : в 17 т. Т. 3. Кн. 1. М., 1995.

*Тарабукина Ю. А.* Цикл Ю. Нагибина «Вечные спутники»: система художественно-психологических портретов выдающихся деятелей культуры // Святоотеческие традиции в русской литературе : междунар. интернет-конф. URL: [http://traditions.org.ru/index.php?Itemid=2&catid=8:2010-02-27-17-59-09&id=54:-1-r-&option=com\\_content&view=article](http://traditions.org.ru/index.php?Itemid=2&catid=8:2010-02-27-17-59-09&id=54:-1-r-&option=com_content&view=article) (дата обращения: 12.03.2014).

*Холопова В.* Парадокс любви : Новеллистика Юрия Нагибина. М., 1990.